العنوان:	دراسات حديثة في الصورة الشهرية تاريخا و منهجا
المصدر:	علامات في النقد الأدبي - النادي الأدبي الثقافي بجدة - السعودية
المؤلف الرئيسي:	الرباعي، عبدالقادر
المجلد/العدد:	مج 4, ج 13
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1994
الشهر:	سبتمبر
الصفحات:	39 - 68
رقم MD:	205081
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	الدراسات النقدية، الشعر الانجليزي، الصورة الشعرية، النقد الأدبي، نقد الشعر، الدواوين و القصائد، شكسبير ، وليام، الأدب الانجليزي، الفكر النقدي العربي، النقاد العرب، الشعر العربي، البناء الفني، القصيدة العربية، اللغة الشعرية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/205081

دراسات حديثة
في الصورة الشعرية
تاريخا ومنهجا

عبدالقادر الرباعي

■١■

شهد الربع الثاني من هذا القرن اهتماما خاصا بدراسة الصورة الفنية في الشعر خاصة . ولعل كتاب كارولاين سبيرجن **Caroline Spurgeon** «الصورة الفنية عند شكسبير وماتنبئنا به» (١) أول كتاب يصدر باللغة الإنجليزية حول الصورة الفنية التطبيقية . إذ طبع الكتاب لأول مرة في لندن عام ١٩٣٥م . وكانت مؤلفته قد ألقت الضوء على أهمية الصورة ودراستها عند شكسبير قبل أن تنشر كتابها المذكور(٢) .

يهدف الكتاب إلى تسليط أضواء جديدة على شكسبير وأعماله من خلال فحص صوره المختلفة . لقد عبرت عن اعتقادها بأهمية هذه الطريقة في الدراسة لأنها تعد طريقة جديدة للوصول إلى الشاعر . وقد توصلت بها إلى نتائج كبيرة وقيمة . إذ مكنتها ـ كما تقول ـ من الاقتراب من عالم شكسبير نفسه . ومن عقليته وذوقه وتجاربه وأفكاره العميقة أكثر من أية طريقة دراسة أخرى كانت قد جُربت عليه . اعتمدت فيها فحص كل صور شكسبير بدون انتقاء . فجمعت الصور الجيدة إلى الرديئة . والسارة إلى المنفرة ، والشعرية إلى غير الشعرية . كانت دراستها للصورة تصدر عن تجرد تام ، لذا لم تأت كي تخدم فكرة مسبقة . وإنما انطلقت من عقل منفتح على الصور فرادى وجماعات ، جزئية وكلية بقصد التعرف إلى المعلومات التي تفيض عنها أو تفضي بها . ومن هنا جاءت النتائج مدهشة ومفاجئة لها(٣) .

تألفت دراستها من جزئين ، أما الجزء الأول فكان دراسة الشاعر إنساناً ، حيث وازنت بين صور شكسبير واثنين من معاصريه هما مارلو . وبيكون ، كما قارنت بين صوره وصور غيره من الدراميين ، ثم ركزت على موضوعات

الصور عنده وأبرزت من خلال صوره اهتمامه وذوقه في حياته الخاصة والعامة ، وكذلك أفكاره ومدى الترابط بين هذه الأفكار .

أما الجزء الثاني وصرفته لدراسة وظيفة الصورة بصفتها قاعدة خلفية ونغمة داخلية فى فن الشاعر . وقسمت رواياته هنا إلى روايات تاريخية ، وكوميدية ورومانسية وتراجيدية(٤) . وذيلت الكتاب بسبع لوحات على شكل رسومات بيانية تحمل أعداداً لمجالات الصور وموضوعاتها . وهي :

أولا : لوحة تمثل مجالات الصور وموضوعاتها في خمس من مسرحيات شكسبير .

ثانيا : لوحة تمثل مجالات الصور وموضوعاتها عند مارلوMarlowe .

ثالثا : لوحة تمثل مجالات الصور وموضوعاتها عند بيكون Bacon .

رابعا : لوحة تمثل صور «الحياة اليومية» عند شكسبير وخمسة مسرحيين معاصرين له هم : مارلو ، وبن جونسنBen Jonson . وتشابمنChapman ودكرDekerوماسنجر Massinger .

خامسا : لوحة تمثل جميع صور شكسبير من حيث المجال والموضوع . وأهم المجالات التي صنفت إليها موضوعات الصورة فى هذه اللوحة هي : الطبيعة ، الحيوان ، المحليات ، جسد الإنسان ، الحياة اليومية ، الثقافة ، الفنون والخيال .

سادسا : لوحة تمثل الصور الغالبة في مسرحية «الملك لير» ومسرحية «هنري الثامن» .

سابعا : لوحة تمثل الصور الغالبة على مسرحية «هاملت» ومسرحية «ترويلس وكريسيدا» .

اعتمدت في هذه اللوحات على مبدأ المقارنة بين صور شكسبير ومعاصريه للوصول إلى تأكيد تفرده في تشكيل صوره عنهم . أما اللوحتان السادسة والسابعة فكانت غايتها فيهما تأكيد تفرد كل مسرحية بصورها الخاصة واختلافها في ذلك عن غيرها من مسرحيات شكسبير نفسه (٥) . عدت دراسة سبيرجن هذه الأولى من نوعها . وهي واحدة من ثلاث دراسات كانت تخطط لتنفيذها بعد أن جمعت سبعة آلاف صورة لشكسبير . غير أن وفاتها عام ١٩٤٢ حالت دون ذلك(٦) ، أما الدراستان الأخريان فهما :

الأولى : تتعلق بشخصية شكسبير وأفكاره . وبموضوعات مسرحياته وشخوصها .

الثانية : تهتم بالأسئلة المثارة حول التأليف من خلال الأحداث التي شكلت خلفية فكرية لعقله . ومصادر أصيلة لصوره . كما كانت تأمل أن تنشر المادة التي جمعتها وصنفتها على مدى سبع سنوات كي يستفيد منها الدارسون بعدها (٧) . لذلك عد ستانلي هايمن «أي حكم على نواحي القصور في فكرها ومنهجها . بالنظر إلى المجلد الوحيد الذي عاشت لتتمه ، إنما هو بالضرورة حكم عابر ، إن لم يكن جوراً صريحاً (٨)» .

لقد فتح كتاب سبيرجن هذا بابا واسعا أمام دراسات الصورة بعد أن لمس فاحصوه أهمية هذا الشكل الفني في الشعر . وسنقف عند دراستين مهمتين جاءتا بعد دراستها ، لما لهما من تأثير في مجال دراسة الصورة من ناحية ، ولكونهما يكملان دراسة سبيرجن في عدة نواح من ناحية ثانية .

أما الدراسة الأولى فكتاب إدوارد أ . آرمسترونج Edward A. Armstrong ، خيال شكسبير Shakespeare's Imagination الذى صدر فى لندن بعد كتاب سبيرجن بأحد عشر عاما أي عام ١٩٤٦م . تأسس هذا الكتاب على بعض نتائج سبيرجن ، فهو - على سبيل المثال - انطلق من الفهم الذي تبنته للصورة . قال : «ليس من السهل تعريف مصطلح الصورة Image ، لكنني سأستخدم هذا المصطلح بالمعنى الذي تبنته الدكتوره كارولاين سبيرجن في دراستها عن صور شكسبير ، والذي يغطي كل أنواع التشابيه والاستعارات ، ويتضمن أيضا كل صورة أو تجربة خيالية مرسومة بأية طريقة كانت ، والتي تأتي الشاعر لا عن طريق إحدى الحواس فقط ، ولكن عبر عقله ومشاعره أيضا (٩) .

وبعد أن وصفه هايمن «بالكتيب المدهش» قال : «إنه ليس توسيعا في مباحث الآنسه سبيرجن بمقدار ماهو توسعة لطريقتها نفسها» (١٠) .

يشرح آرمسترونج طريقته قائلا : يتضمن الكتاب دراسة حلقات الصور وتجمعاتها المترابطة التي تتجمع أحيانًا وبالصدفة في صورة أو قول ، لأنه من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن ندرس كل أشكال المعنى في كلمات شكسبير المستعملة . فدراسة الحلقات المترابطة - لحسن الحظ - يغني عن

ذلك ، ويجعله غير ضروري البتة . لذلك يرى أنه من الأفضل هنا استخدام مصطلح «عنا قيد الصور» بدلا من «الكلمات المترابطة» . وحين يدرك أن بعض العناصر المدروسة قد لا تكون صورة بالمفهوم الجدي للمصطلح يقول : إن مشاركتها الأساسية للصور وترابطها بها في الاستخدام يعطيها غالبًا ميزات الصورة . وفوق هذا ـ كما يقول ـ فإن استخدامنا لمصطلح «صورة» هو تذكير لنا بأننا نتعامل مع تعقيدات النشاط العقلي وليس مع التركيب . من أجل هذا يعود لتأكيد أن مصطلح «صورة» هو أفضل مصطلح متوافر بين أيدينا لتحقيق أهدافنا من الدراسة (١١) .

وآرمسترونج يجمع إلى إفاداته من أفكار سبيرجن ونتائجها «التقنيات التي استخدمها نايت ولويس . والاعتماد الكثير على إ . م . و . تليارد وكتابه «عالم الصورة الأليزابيثي» Elizabethan World Picture من أجل أن ينمي آرمسترونج مايمكن أن يسمى «نقد عناقيد الصور» بما فيه من أصالة وقيمة بالغة»(١٢) .

سمى أرمسترونج العنوان الفرعي لكتابه «سيكولوجية التداعي والإلهام» .
«A study of the Psychology of Association and Inspiration» . .

لذلك كانت خطته منذ البداية تعتمد الترابط بين الصور أساساً منهجياً للدراسة . وقد نفذ خطته بدراسة عناقيد الصور المترابطة في الجزء الأول . والقاعدة النفسية للخيال في الجزء الثاني ، وختم الكتاب بملحق تحدث فيه عن أهمية دراسة عناقيد الصور بصفتها عاملا مساعدًا على تأكيد أصالة أعمال شكسبير(١٣) . وقد أكد في مقدمة الكتاب قناعته بأن التقنيات التي استخدمها في الدراسة قادرة على أن توفر متعة أكبر لروايات شكسبير وأشعاره . وفهماً أفضل لأسلوبه واستبطانًا أمكن لعقليته ، وذلك انطلاقًا من أن كل قارىء للروايات يمكن أن يجد عن طريق هذه الدراسة مسارب جديدة وباهرة للوصول إلى أهدافها وغاياتها (١٤) .

وعلى الرغم من أن هايمن قد سجل اعتماد آرمسترونج كثيرًا على مبادىء سبيرجن الأساسية في الصور وعناقيدها وكثيرٍ من جداولها ونتائجها . فإنه يراه متجاوزًا لحدود مابلغته من ناحية . ومفنداً تقسيماتها وتفريعاتها المغرقة في البساطة من ناحية أخرى . مفسرًا ما عجزت عن تفسيره من ناحية ثالثة . (١٥)

وهو يعتقد بأن «جداوله الأربعة المسهبة التي جعلها مفاتيح لعناقيد الصور وهي : الحداية (الشوحة)[١٦] . والخنفساء ، ثم اليعسوب وابن عرس معا . والإوزة ، أكثر إنارة وفائدة من الرسوم البيانية عند الآنسة سبيرجن» [١٧] .

ولا يفوتني قبل الانتقال إلى الدراسة التالية من أن أنوه بدراسة مماثلة لدراسة آرمسترونج صدرت في أمريكا عام ١٩٤٩م واستخدمت منهجًا شبيهًا بمنهجه وعنوانها : عالم الصور عند شكسبير Shakespeare's World of Images لمؤلفها دونالد ستوفر Donald A.Stoffer .

وقد سعى ستوفر إلى دراسة فكر شكسبير عن طريق تحليل شخوص مسرحياته [١٨] .

وأما الدراسة الثانية فكتاب و . كلمن Wolfgang Clemen . عنوانه : تطور الصور عند شكسبير The Development of Shakespeare's Imagery الذي نشر في لندن أول مرة عام ١٩٥١م . وكانت الطبعة الأولى منه قد نشرت في ألمانيا عام ١٩٣٦م [١٩] .

لذلك قال مؤلفه وهو يتحدث عن كتاب سبيرجن : «إنني محظوظ لكوني من الأوائل الذين ركزوا على دراسة موضوع الصورة ، فقد نشر كتابي هذا وكتاب كرولاين سبيرجن : الصورة عند شكسبير وما تنبئنا به . في وقت واحد تقريبا . وهو مسرور لأن الكتابين سلكا طريقين مختلفين ، لأنهما ـ بهذا ـ يغدوان مكملين بعضهما بعضا دون أن يتطابقا أو يتداخلا [٢٠] .

كان قد هيأ الطبعة الانجليزية بناء على نصيحة (أونا إيليس ـ فرمور) [٢١] . فأعاد صياغة لغة الكتاب . وزاد عليه . لكنه ظل محتفظًا بالهدف والغاية التي كانت له حينما نشر بالألمانية . وهذه الغاية هي تتبع تغيير وظائف الصورة عند شكسبير بناء على خلفية التطور العام لفن رواياته الدرامية . وهو يعبر عن خيبة أمله من اتجاه بعض الدراسات في الصورة إلى عزل الصورة عن سياقها ، ويدعو إلى الانفتاح والشمول والتكامل وملاحظة التطور الداخلي للصور . فما تحتاج إليه هو توسيع الاهتمام لإيجاد أنظمة إضافية تساعد الصورة في تغيراتها وتفاعلاتها المستمرة مع العناصر الدرامية الأخرى . وهو يمتدح عمل آرمسترونج الذي حاول الكشف عما يجري داخل عقلية شكسبير من خلال دراسة الترابطات والفعاليات المتخيلة .

دراسة السيد كلمن تعتمد ـ كما قال ـ التوازن بين العالم الفيزيائي ، وعالم الخيال والروح ، وهو توازن يكسب الشعر التراجيدي والكوميدي ـ من خلاله ـ بعدًا عاليًا ، كما يبتدع ، بتأثيره ، الرموز والصور . ويرى كلمن أن المساحة الخصبة لبحوث المستقبل تكمن في هذا الاتجاه .

لقد قال في تمهيده للدراسة ، إن أي متتبع لأعمال شكسبير الأولى ولأعماله الأخيرة يلحظ تطوراً مدهشًا وفريدًا في عناصر التعبير الشعري ، لذا أصبح هدف كتابه وصف هذا التطور فى وجوه وأشكال متعددة ، ثم ربطه بالتطور العام لشكسبير ، وبمعنى آخر فإن كتاب كلمن يعنى بالمساعدة في الكشف عن زيادة الفهم المتميز لتاريخ فن شكسبير في كامل أعماله .

يحاول صاحب كتاب «تطور الصورة عند شكسبير» الابتعاد ـ قدر ما يستطيع ـ عن دراسة الصور في معزل عن سياقاتها ، لأنه يدرك أنه ، لو فعل ذلك ، لدمر الوحدة العضوية للعمل الشعري . وهو ، لأجل هذا ، يسعى إلى أن تتجمع كل العناصر في كل الصور لتؤلف صورة العمل كاملا ، فأية صورة «تعزل عن سياقها ، وتعمل خارجه إنما هي ـ كما قال ـ نصف صورة . فكل صورة وكل استعارة تحتفظ بكامل حياتها وتميزها من خلال سياقها فقط» (٢٢) .

غاية الكتاب ، إذن ، تتبع العلاقات والترابطات بين الصور مفردة وبين وحدة سياقها للوصول إلى فهم الصور بمنهج عضوي سليم ، لذا يرى صاحبه ـ تحقيقًا لهذه الغاية ـ أن أول خطوة عليه أن يخطوها هي وضع السياق الذي ترتبط به الصور فى الاعتبار ، وإثارة أسئلة مهمة في هذا الإطار ، كالسؤال عن الطريقة التي ترتبط بها الصور والاستعارات فى منظومة الأفكار ، وكذلك السؤال عن كيفية تناسب الجمل وتركيبها داخل النص ، وهل هناك معيار يمكن به أن نميز درجات الترابط .

يصل بعد هذه الأسئلة وغيرها إلى أن انتشار الصور فى كامل العمل غالبا ما يكون مدهشا ويقود إلى بحث العلاقة بين البناء الدرامي واستخدام الصور . وقد توصل ـ معتمدا على هذا ـ إلى أن القوة الدافعة التي تشارك في شبك الصورة بكامل العمل تتطور وتمتد خطوة خطوة مع تطور شكسبير . فنحن في حالة هذا الشاعر نجد أن رواياته الأولى تفتقر إلى وظائف غدت تؤديها ، باقتدار ، رواياته المتأخرة .

إنه غير مقتنع بفائدة الطريقة الإحصائية للصور في منهج كتابه ، فهي ، بنظره ، « قليلة الفائدة له إن لم تكن مضللة » ، ذلك لأنها لا تنبئنا بشيء عن توثيق العلاقات أو التقارب بين الصور ، كما لا تخبرنا عن درجة التميز للصور المفردة(٢٣) ، لأجل هذا يبعد كلا من الطريقة الإحصائية والتصنيفية عن كتابه الذي اعتمد فيه طريقة الانتخاب أو الاختيار متجنبا سرد القوائم التفصيلية .

ومع كل ذلك يمتدح عمل سبيرجن ويرى أن الطريقة الإحصائية والتصنيفية كانت لازمة لها في كتابها ، لأن غايتها فيه الكشف عن شخصية شكسبير . أما عمله المختلف عن عملها ، « ذلك لأن جوهر الاختلاف بين العملين في أن كتاب سبيرجن منصب بالدرجة الأولى على المضمون للصور ، بينما كتابه الهادف إلى وصف تطور لغة الصورة ووظائفها ، يركز على شكل الصور وعلاقتها بالسياق »(٢٤) .

جاء كتاب كلمن فى أربعة أقسام :

الأول : تطور الصورة في روايات شكسبير في الفترة الأولى والفترة الوسطى من حياته .

الثاني : تطور الصورة في تراجيديا شكسبير الكبرى كهملت وعطيل والملك لير وغيرها .

الثالث : الصورة في الكوميديات .

الرابع : الملخص والنتيجة .

والمؤلف يركز في الأجزاء الأربعة على تطور الصورة ووظائفها ، وبخاصة درجة علاقتها بالنص ضعفا أو قوة ، لذلك يرى أن لغة الصورة عند شكسبير في المرحلة الثانية أصبحت تؤلف بطريقة تتكيف فيها أكثر فأكثر مع عضوية البناء الدرامى ، بل إنها غدت مع نهاية هذه المرحلة أكثر عضوية ، ذلك لأن الصور أصبحت شريكة في الكشف والإعداد للفعل الدرامي(٢٥) .

- ٢ -

شكلت هذه الكتب مراجع أساسية اعتمد عليها دارسو الصورة الشعرية في الأدب الأوروبى ، درسا وتحليلا وأنموذجا يحتذى(٢٦) . أما عندنا فقد بدأت تظهر في مجلة المجلة المصرية ابتداء من النصف الثاني من هذا القرن تقريبا ، بحوث ومقالات حول الصورة الشعرية أهمها بحوث الدكتور محمد غنيمى

هلال في الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية : الكلاسيكية والرومانتيكية والبرناسية ، والتى آلت أجزاء في كتابه الشهير « النقد الأدبي الحديث » [٢٧] . وكذلك بحوث الدكتور عزالدين اسماعيل حول تشكيل الصورة الشعرية ، التى تحولت إلى باب في كتابه « التفسير النفسي للأدب » تحت عنوان : تشكيل العمل الشعرى : التشكيل الزماني ، التشكيل المكاني[٢٨] . وقد استفاد من نظريات علم النفس كما بلورها فرويد وجليفورد . كما استفاد من النقاد الذين تبنوا المنهج النفسي في تفسير الأدب مثل ريتشاردز في كتابيه : مبادىء النقد الأدي ، والنقد التطبيقي .

لعل كتاب « الصورة الأدبية » للدكتور مصطفى ناصف يكون أول كتاب في العربية يخصص لدراسة الصورة ، وقد ظهر أول مرة عام ١٩٥٨ .

تعرض ناصف للخيال عند كوليردج وربط مفهومه عنده بآراء كنت Kant الذي قال بصورة الفن في كل معرفة إنسانية . لكنه ربط عمل الخيال بعمل الذاكرة ، فليس الخيال نفسه ـ كما قال ـ إلا عملا من أعمال الذاكرة . وكان في هذا متأثرا بآراء رلكه Rilke الذي أكد حاجة الشاعر إلى حياة كاملة طويلة ليكتب في النهاية عشرة أبيات بليغة . كما تأثر بكروتشه Croce ويونج Jung اللذين يريان أن العقل الباطن لأي إنسان قد يحوى قصيدة بليغة أو سيمفونية أو لوحة رسم . كما اعتمد على علم النفس في فهم كل من الإبداع والإلهام . وفي التفريق بين الشعور واللاشعور . وهو متأثر بآراء س . د. لويس C.D.Lewis في فهم الصورة وقدرتها على التعبير عن التجربة الروحية للشاعر . وقد نقل عن ريتشاردز Ritchards مفهومه للاستعارة المبنية من تأليف طرفين متفاعلين تفاعل توترهما : المستعار والمستعار له . فليست العلاقة ـ كما وضح ـ قائمة على أن تشرح الصورة الفكرة ، ولكن يطلب منا أن نأخذ في اعتبار المعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر .

وينقل مثال ريتشاردز الذي قال فيه : إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معا . نحن لا نفهم هذين الرجلين فهماً أفضل إلا بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلا ثالثا ليس أحدهما [٢٩] .

لقد كان واضحا أن الكتاب يطرح مفهوما جديدا لم يعرفه النقد العربي لذا قال ناصف : « فالصورة منهج ـ فوق المنطق ـ لبيان حقائق الأشياء ، ولست

أبغي من وراء الصفحات اليسيرة الملقاة بين يديك إلا أن تشاركني الإحساس بكل تلك المشاكل التي لا يعرفها النقد القديم . أما نقدنا المعاصر فكثيرا ما يضل في أوهام . وألفاظ معبودة ، وكثيرا ما تعلو العناية بالجانب الخارجي من نظرية الأدب على الكشف المطمئن ومقوماته الذاتية » (٣٠) .

إن كتاب ناصف وما سبقه من بحوث ومقالات لم تعد ـ على أهميتها الكبرى ـ أن تكون بدايات التأثر بالنقد الأوروبي للصورة وللخيال . لكنها بدايات حية لأنها كانت المحفز لاكتشاف أهمية دراسة الصورة الفنية في الأدب العربي القديم والحديث .

انطلاقا من إدراك تلك الأهمية تبنى عدد من الجامعات المصرية ، في بداية السبعينيات من هذا القرن ، مجموعة من الرسائل العلمية لدراسة الصورة الفنية في الشعر : نظرية وتطبيقا . وقد طبع أكثر هذه الرسائل في كتب ، وأصبح لها تأثير كبير في نمو هذا اللون من الدراسة وامتداده في جامعات الوطن العربي ، ولدى الدارسين والمهتمين .

سأحاول تصنيف هذه الدراسات إلى الأقسام التالية :

أولا : دراسات اهتمت بالكشف عن الأصول العربية لمصطلح صورة . ويندرج في هذا القسم كتابان هما : كتاب الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى .

وكتاب الدكتور كمال ابو ديب : **Al – jurjani's Theory of poetic Imagery** نظرية عبدالقاهر الجرجانى في الصورة الفنية .

أصل كتاب الدكتور جابر عصفور رسالة دكتوراه في جامعة القاهرة عام ١٩٧٣ . ولم يكن هذا الكتاب هو أول اتصال لصاحبه بالصورة ، فقد كانت رسالته للماجستير حول « الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر » . يؤكد في مقدمة الكتاب أن « الصورة الفنية » مصطلح حديث صبغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات الغرب ، ولكن المشكلات والقضايا التى يثيرها هذا المصطلح الجديد موجودة فى الموروث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام ، لذلك يأخذ على الباحثين السابقين عليه عدم تخصيصهم بحوثا قائمة بذاتها حول مشكلة الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي ، فدراساتهم لها لا تتجاوز حدود كونها « شيئا عرضيا أو جزءا

مكملا لدراسات تتناول موضوعات أعم منها ، وحين يتعرض لدراسة ناصف السابقة عن الصورة الأدبية يقول : إن هذه الدراسة ـ على أهمية بعض ما حققته ـ لم تصل في إنجازها حد المأمول في هذا المجال .

أما الكشف عما توصل إليه أسلافنا في مسألة الصورة فيتم ـ حسب رأيه ـ بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية : أول هذه الجوانب الخيال أو المُلكة التي تشكل صورة القصيدة ، وثانيها دراسة طبيعة الصورة ذاتها باعتبارها نتاجا لهذه الملكة يقدم المعنى تقديما حسيا . وثالثتها دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء [٣١] .

ومضى يحقق هذه الجوانب : ففي طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة ناقش مصطلح الخيال ، وسيكلوجية التخييل وفاعليته ، ثم خص التخييل الشعري بالدراسة ، وربط ذلك بالصنعة والذاكرة والحفظ . ثم عرج على دراسة الأنواع البلاغية للصورة الفنية فناقش التشبيه وعلاقته بالاستعارة . وفي أهمية الصورة ووظائفها بحث علاقة الصورة بالمعنى ، ووظائف الصورة بالنسبة لوظائف الشعر ، وكذلك الشرح والتوضيح والتحسين والتقبيح والوصف والمحاكاة .

حاول جابر عصفور التعامل مع الموروث النقدى والبلاغى على أساس من النظر إلى علاقة التفاعل بينه وبين غيره من العلوم والمعارف التى ساهمت فى إثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية المرتبطة بمبحث الصورة مثل الفلسفة وعلم الكلام واللغة والتفسير . كما حاول النظر إلى هذا الموروث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية ، فهذا الفهم هو الذي كان يوجه اختياره للمشكلات ، وطريقة عرضها ، ويعينه على اتخاذ موقف نقدي مما يعرض له .

وانطلاقا من إدراكه للمزالق التي تؤدي إليها النظرات المعاصرة إذا ما طبقت تطبيقا عشوائيا على مادة قديمة ، فإنه كان يضع في الاعتبار دائما أنه يتعامل مع موروث له ظروفه وطبيعته الخاصة . وقد اجتهد في البحث عن جوانب الأصالة وجوانب الزيف أيضا والأسباب والعلل المؤدية إلى هذا وذاك . وهو ـ مع ذلك ـ لم ير أن تقدير الظروف التاريخية للموروث النقدي والبلاغي تحول دون اتخاذ موقف نقدي منه في ضوء وعينا النقدي المعاصر ، وتأسيسا على ذلك أجرى تقييما شاملا لفهم القدماء للصورة ووضع يده على الجرح حين قال :

« لم يفهم الناقد القديم ـ في الأغلب الأعم ـ أن الأصل في الشعر هو المبدع قبل المتلقى ، وان القصيدة لن تحقق شيئا للمتلقي إلا إذا حققت ما يماثله للمبدع . وعندما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع ينكشف زيف النتائج التي أدى إليها التصور القديم . فالصورة ليست من قبيل « الزينة » الطارئة على المعنى الأصلي . . وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله » (٣٢) .

أما الكتاب الثانى فهو كتاب الدكتور كمال أبو ديب : «نظرية عبدالقاهر الجرجاني في الصورة الشعرية» ، وأصل الكتاب أيضا رسالة نال بها درجة الدكتوراه من جامعة أوكسفورد عام ١٩٧٠ . ويتألف الكتاب من ثمانية فصول ومقدمة ، ناقش في الفصل الاول : نظرية النَظم (البناء) عند الجرجاني ، وفي الثاني طبيعة الصورة ووظيفتها عنده ، وفى الثالث طبيعة المشابهة ، وفي الرابع العلاقات بين حدي الصورة ، وفي الخامس نظريته في الاستعارة ، وفي السادس الأساس اللغوي للصورة ، وفي السابع الأساس النفسي للصورة ، أما الفصل الثامن فقد خصصه لدراسة علاقة الجرجانى بخلفيته العلمية وبخاصة أعمال أرسطو .

يؤكد أبو ديب أن هدفه ليس تقديم الجرجاني على أنه عالم بلاغي ، وإنما على أنه ناقد أدبي يلتصق عمله بالبناء التعبيري اللغوي بعامة ، وبالصورة الشعرية بخاصة .

وهو يرى أن الاهتمام الأساسي في نقد الجرجاني يندرج تحت ما يسميه رينيه ويليك بالطريقة « الجوهرية Intrinsic » في التحليل الأدبى ، والتى تتعارض مع الطريقة العرضية غير الجوهرية « Extrinsic » وهي الطريقة التي تعنى بنظام علامات « Signs » المعنى اللغوي . كما يعد عمل الجرجاني ـ من هذا الباب ـ مثالا على النقد البنيوى ، ولذلك فهو يجعله ـ بنظريته في النظم ـ قريبا من النقاد البنيويين في عصرنا الحاضر(٣٣) .

لما كان هدف الكتاب دراسة الصورة الفنية عند الجرجاني ، فإن صاحبه عبر عن نيته في توضيح مفهوم الصورة : طبيعتها ووظيفتها وأشكالها المختلفة ، وحين يناقش مفهوم الصورة يؤكد أن مفهوم الجرجاني لها مؤسس على : ماذا يمكن أن نعمل أكثر مما هي . وهو يراها في جانبين متلازمين من العمل عند

الجرجاني : الأول هو أنها ـ بتحليلنا العميق لها ـ تعد معبرا لعلاقات أو صلات بين مظهرين أو أكثر من مظاهر التعبير والثاني أنها تعمل على أساس كونها حالة تعبير . عن المعنى وعلينا أن ننظر إلى هذين الجانبين عند الجرجانى على أنهما مترابطان بل متكاملان .

يركز أبو ديب على النظرة العالية التي أبداها الجرجاني لتآلف المختلفات والمتنافرات ويربط بين هذه النظرة وأقوال لارشيبالد مكليش وس . د . لويس ، ويتوقف عند الصورة والمعنى . وعند الاستعارة والتمثيل وعند الجانب الحسي وبخاصة البصري للصورة عند الجرجانى . (٣٤)

وهو يختم كتابه بالحديث عن علاقة الجرجاني بخلفيته العلمية واصفاً اياه بأنه عبقري مبدع أسس من خلال التراث نظاما نقديا جديدا . وهو جديد ، لأنه ـ برأيه ـ مؤسس على وجهة نظر خصبة وحصيفة ، ومزود بوسائل حساسة لا لفحص العمل الفني والصورة الشعرية فحسب، ولكن لفحص التراث النقدي نفسه أيضا . وهو يستعين بقول إليوت ليصف الجرجاني ، إذ يراه ـ كما قال إليوت ـ لا يعيش في الحاضر ولكنه يعيش في اللحظة الحاضرة من الماضى(٣٥) .

ثانيا : كُتب تطبيقية ذات توجهات جماعية عامة :

ويندرج في هذا القسم ثلاثة كتب كانت كلها فى الأصل رسائل دكتوراه : أولها كتاب الدكتور نعيم اليافى : تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث» ، دمشق ١٩٨٥ ، وثانيها كتاب الدكتور نصرت عبدالرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، وثالثها كتاب الدكتور على البطل : «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثانى الهجرى» . وسأقتصر حديثى على الكتابين الأخيرين لأنهما ينحيان منحى خاصا متشابها هو اتخاذ الصورة وسيلة لتطبيق المنهج الأسطورى فى دراسة الشعر العربى القديم بخاصة .

أما كتاب نصرت (٣٦) (وأصله رسالة دكتوراه في جامعة القاهرة عام ١٩٧٢) فمؤلفه يعترف ابتداء بأن قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث ، ويرى أن مرد خطورتها هو اتصالها بنظرية المعرفة في الفلسفة ، وبنظرة الإنسان للكون ، وبأنها تحمل حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف وعن البلاغة ، ويربط نصرت دراسته للصورة في الشعر الجاهلي بنظرة الإنسان

الجاهلي ذاته ، وهى نظرة تقدس بعض أشياء الوجود ، فالشمس عند الجاهلي - كما يقول - معبودة ، والغزالة مقدسة يناح عليها إذا ما ماتت سبعة أيام ، لهذا قسم كتابه إلى ثلاثة أبواب وتمهيد :

أما التمهيد فيؤسس مفهوما للصورة ويضع خطا أساسيا للبحث ؛ هو أن الشعر تعبير عن الوجدان الجماعي ، وأما الباب الأول فيبحث في موضوع الصور على أساس نقدي غايته دراسة الوجود للوصول إلى الوجود الشعري ، وقد حقق غايته هذا من خلال دراسة صورة الإنسان ومعتقده وكتابته وفنونه وصيده وزراعته وصناعته وتجارته ، وبيته وأدوات أكله وشربه وزينته وأيضا لعبه ومرضه ، وأفرد لعلاقة الرجل بالمرأة جانبا خاصا . وكذلك صورة العالم الطبيعى من سماء ورياح ومطر وماء وحيوان ونبات ، وانتهى فيه إلى دراسة الموضوع عند ثمانية شعراء من أعلام العصر الجاهلي ، وكانت غايته المقارنة بين اهتماماتهم ، ولذلك فرغ موضوعات الصورة عند هؤلاء الشعراء في رسوم بيانية استغرقت سبعا وثلاثين صفحة من الكتاب[٣٧] . ولعله يذكرنا هنا بما فعلته سبيرجن حين درست موضوعات صور شكسبير مقارنة بموضوعات صور غيره من معاصريه .

أما الباب الثاني فحلل فيه الجانب الرمزي للصورة الجاهلية في بعدين : أولهما الرمز الدينى ، ثانيهما الرمز الوجودى ، وفي الباب الثالث تتبع الإطار الشكلي للصورة الجاهلية فعالج شكل الصورة من خلال المكان والزمان والتشبيه والشكل الحسي ، أو دراسة الصورة موزعة على الحواس ، كما عالج علاقة الصورة وبناء القصيدة . وقد أبرز في هذا الباب ثلاثة أشكال ، التوافقى : وهو «أن تتفق علاقة الشاعر بالموضوع مع علاقة الآلهة به» . والمفارق : وهو «البناء الشعري الذي يتعارض فيه موقف الآلهة من الموضوع مع موقف الشاعر منه» ، ويتبدى هذا البناء - كما يقول - في الموضوعات القدرية التي لا يملك الإنسان صنعها كالموت والشيب والجدب . أو فيما رده إلى الآلهة . والبناء المنقطع ، وهو « أن تكون القصيدة تخلو من موقفين هما الذات والآلهة ، والذات والموضوع ، ولا يظهر الشاعر موقف الآلهة من الموضوع . . ومن المألوف في هذا البناء - كما أشار - أن نرى شعراء الجاهلية يفصلون بين الموقفين بقولهم : « دع ذا . . . » وكأنهم يبتغون أن يضعوا حاجزا بين مخاطبة الآلهة ومخاطبة الإنسان »[٣٨] .

ويعيد الدكتور نصرت كل ما فى القصيدة الجاهلية تقريبا إلى البعد الديني الوثني ، وهو يعد « المرأة مفتاحا لمغاليق القصيدة الجاهلية ، فقد شبهت المرأة بالشمس وبالدمى والغزالة والمهاة ، والشمس كانت معبودة ، والدمى أصنام وثنية ، والغزالة رمز للشمس ، وهذا يعني أن المرأة كانت رمزا للإله الشمس » . وعن رمز المطر يقول : « التصور الجاهلي للمطر قد يبدو غريبا عن اليوم . ولكنه غير غريب عن التصور القديم له ، ويظهر أن الجاهليين كانوا يتصوّرون السماء على هيئة ناقة ، ويتصورون المطر حليبا من ناقة السماء التى لقحها الغيث »(٣٩) .

الصورة الفنية في رأي الدكتور نصرت تقف في مركز العمل الشعري ومنها تنطلق نظرية التأويل ، وإذا كان الناقد المعاصر لا يهمه ـ وهو يدرس الصورة الفنية في شعر معاصر أن يعرض وجودها ، وإذا كان الناقد الغربي الذى يدرس الشعر اليوناني أو الروماني لا يهمه أيضا أن يتحدث عن غير الحقيقة الباطنية لهما لأن غيره تكفل بتلك المهمة وأعطى صورة مشرفة عن الإنسان اليوناني أو الروماني ، فإن الناقد العربي ، الذى لا يسمع عن الإنسان الجاهلي ـ في عصر تكريم الإنسان ـ إلا كل مبغض ، يجد أن الصورة الفنية يمكن أن تقدم ما يخالف ما سمع أو قرأ عن ذلك الإنسان (٤٠)

واما الكتاب الثاني فهو كتاب الدكتور علي البطل : «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجرى» ، فينهج نهج كتاب نصرت ، ولكنه يخالفه في بعض المواطن ، (أصل الكتاب رسالة دكتوراه في جامعة عين شمس عام ١٩٨٠) ، وقد قسمه المؤلف أربعة أقسام ، أما القسم الأول فجعله نظريا ، إذ ناقش في جانب منه المفهوم النظري للصورة ، وربطه بمفهوم الخيال وبالاستعارة والمجاز والشعائر والأساطير ، كما ناقش في جانب آخر الأصول الأسطورية فربط بداية الشعر العربي بالقصيدة الدينية القديمة والطقوس البدائية .

أما القسم الثاني فعالج فيه صورة المرأة بين المثال والواقع ، إذ أبرز فكرة الخصوبة في المرأة ، وربطها برمز الأم وراح ـ كنصرت ـ يربط بين المرأة والدمى . وبين الدمى والشمس ، ثم انتقل يناقش صورة المرأة وتطورها في الإسلام وعند شعراء الاحتراف الأموي والشعراء العذريين ، وتعرض

للغزل الحجازي ، والصورة الحضارية للمرأة ، كما توقف عند صورتها لدى أبي نواس .

أما القسم الثالث ففصل فيه القول حول صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني ، وتوقف فيه عند الثور وارتباطه بالقمر رمز الأبِ ، وعند المهاة وارتباطها بالشمس الأم ، والفرقد ولد المهاة وارتباطه بالعزى ، ثم عالج استمرار الصورة الحيوانية التقليدية عند المخضرمين ، وتحولها إلى قالب فني في شعر الأمويين ، واختفاءها عند العباسيين وعودتها المؤقته عند أبي نواس .

وأما القسم الرابع فكان عنده في صورة الإنسان بين شؤون الحياة والموت والطبيعة حيث التفت أيضا إلى المطر وأصله الأسطوري في ضوء المدح ، ثم تطور هذه الصورة ودخول عنصر الدين عليها في الإسلام ، وعالج النظرة البدائية للموت والطقوس المتبعة فيه وكذلك الاستمطار والأطلال ورحلة المحبوبة ورحلة الشاعر وابراز الطبيعة من خلال الرحلة إلى الممدوح .

لقد سبق لعلي البطل أن واجه الأساطير في دراسة أخرى هي : «الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب» ، إذ كانت هذه الدراسة موضوع رسالته للماجستير . مما قوى توجهه نحو الدراسات الأسطورية ـ على حد قوله ـ أمران : الأول أن الفترة الزمنية المدروسة تبدأ من البدايات الأولى للشعر العربي حيث تأثير الجوانب الدينية الأسطورية على خيال الشعراء فى تكوين صورهم قائم وقوي ، . والثانى : ان الدراسات النظرية الحديثة تربط ما بين الصورة والأساطير بتأثير المباحث النفسية (٤١) .

يرى على البطل أن أقرب الدراسات إلى منهجه دراسة الدكتور نصرت التى اتجهت في بعض أجزائها ـ حسب رأيه ـ إلى الربط بين الشعر والعقيدة السائدة قبل الإسلام ، ولكن نصرت ـ باعتقاد البطل ـ اعتمد على الأفكار الشائعة عن المعبودات المعروفة بالأصنام فقط ، كما اهتم بالمعبودات من الكواكب في السماء ، أما البطل فاهتم بموجودات الأرض أيضا .

يبدو أن طول الفترة الزمنية التي تصدى لها وجهت دراسته توجها اتسم بخاصتين : الأولى : أن اهتمام الدراسات السابقة على دراسته بجانب الشكل فى الصورة الفنية ـ كما أنصب على بحث الأصل الديني للصورة أساسا . ثم المضي معها متابعا تطورها الفني والتاريخي للكشف عما وصلت إليه ملامحها بتأثير

التغيرات الحضارية حتى قرب نهاية العصر العباسي الأول ؛ أي حتى سنة مائتين للهجرة[٤٢] .

القسم الثالث : الدراسة المفردة المتخصصة : ويمثلها كتابي : «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» والذي كان أصله رسالة دكتوراه في جامعة القاهرة عام ١٩٧٦ .

ولعل الرسالة كانت أول رسالة مخصصة لدراسة الصورة عند شاعر بعينة ، لذا كان لابد أن نتبنى منهجا يتلاءم ونوعيتها الخاصة . لقد جربت المنهج نفسه على دراسة أخرى لي حول : « الصورة الفنية في شعر زهير بن ابي سلمى » نشرتها دار العلوم بالرياض عام ١٩٨٤ كما نشرت لي دار العلوم فى نفس العام دراسة أخرى حوت الجانب النظرى من الصورة وكانت بعنوان : « الصورة الفنية في النقد الشعرى : دراسة في النظرية والتطبيق» . كانت الصورة الفنية في الشعر ومازالت القاعدة الأساسية التي أعود إليها وأستند عليها في البحوث والدراسات التى أشغل بها ، لأنني وجدت فيها حلا للإشكالات والأسئلة التي يطرحها النقد والشعر على السواء .

كنت في استعراضي للمؤلفات السابقة في الصورة أتجنب تقييم مناهجها وخططها ، ذلك لأنني أنوي طرح منهج خاص لدراسة الصورة أضع فيه تصوري لما يمكن أن يكون مفيدا في الكشف عن الجوانب الأساسية في المادة الشعرية المدروسة . ويمكن أن يدرك تقييمى لمناهج تلك الدراسات بمقارنتها به .

مازلت مؤمنا ـ بعد تعاملي اليومي مع الصورة على مدى سبعة عشر عاما ـ بأن المنهج الذى تبنته دراسة الصورة في شعر أبي تمام يمكن أن يشكل قاعدة أساسية لدراسة الصورة عند أي شاعر ، ذلك لأنه يستوعب كل ما يمكن أن يرتبط بهذه الوسيلة الفنية الناجحة من قضايا وأبعاد .

انطلق ذلك المنهج من الفهم الجديد للصورة ، فهو يعلي من قيمتها فى العمل الشعري ويرى الوسائل الشعرية الأخرى ، وبخاصة الإيقاع الموسيقي ، ملتحمة بها وتتساند معها لتحقيق التكامل والتوحد للعمل حتى يكون فى مكنته تأدية وظائفه البنائية والجمالية بشكل فنى ناجح .

والصورة ـ حسب هذا الفهم ـ هي ابنة الخيال الشعري الممتاز الذى يتألف ، عند الشعراء ، من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد لتعيد

ترتيبها وتركيبها في قالب خاص حين نريد خلق فن جديد متحد منسجم ، فالفن ـ والشعر جزء منه ـ نظام للقلب والخيال فى آن واحد . والصورة فى هذا المفهوم ، مظهر حسي خارجي شكل ليكون قادرا على التعبير عن عالم من الدوافع والانفعالات والمعاني لا يحد ولا يحس ، ذلك لأن الفن ليس سوى خلق للصور التى ترمز إلى المشاعر الإنسانية المتلاحمة . إنه اتحاد النفس الداخلية بمظاهر الكون والطبيعة الخارجية ، وبذلك تكون القيمة الكبرى للصورة فى أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود . (٤٣)

انطلاقا من هذا الوعى لأهمية الصورة الفنية في الشعر بعدِّها بناء ذاتيا وكليا يمكن أن نقسم دراستها عند أى شاعر إلى قسمين كبيرين : يضم أولهما مواد الصورة ، بينما يضم الثاني أشكال بنائها الفني ، على أن يدرك أن القسمين متكاملان متلاحمان .

أما القسم الأول فيعالج مادة الموضوع للصورة على أساس أن « مواد العمل الأدبي الرفيع ـ على صعيد معين ـ كلمات ، وهى ـ صعيد آخر ـ تجربة السلوك الإنساني ، وعلى صعيد ثالث ، الأفكار الإنسانية والمواقف » (٤٤) . ويمكن أن تشمل الدراسة هنا مصادر الصورة أو موضوعاتها كصور الإنسان والحياة اليومية والطبيعة والحيوان ، ولابد أن تكون دراسة هذه الصور مؤسسة على إبراز المجالات التى ترتد إليها ، والقاعدة النفسية أو الفكرية التى ترتبط بها عند الشاعر ، وأن يكون تناول موضوع الصورة تناولا ديناميا يهتم بالنوع فيلاحظ تغير أحوال الموضوع الواحد وعلاقة ذلك التغير بالمنبع الداخلى له . أما مسألة الكم في الموضوعات فيمكن تفريغها في جداول بيانية تلحق بالكتاب كما فعلت سبيرجن وكما فعلت في كتاب الصورة الفنية فى شعر أبي تمام (٤٥) ، أو فى معجم للاستخدام اللغوي للصورة إن كانت الدراسة تحتمل ذلك كما صنعت في كتاب : الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى (٤٦) .

وفى باب مواد الصورة يمكن دراسة علاقة الصورة بالموقف الذاتي من قضايا الوجود من خلال الترابط بين الصور على أساس فكري أو انفعالى مثل صور الحب والفراق ، والأمل والعمل ، والخير والشر ، والزمان والمكان ، والحياة والموت . كما يمكن لأي دارس أن يضيف إليها ما تمنحه مادة الصور المدروسة إلى مسائل أخرى فرضتها طبيعة الشعر وطبيعة المرحلة مثل : المرأة والقبيلة ،

التوحد والاغتراب ، والتحول والثبات . ولم أبق من المسائل السابقة إلا على ثنائية الحياة والموت ، ثم المكان والزمان .

وأيضا يمكن ، فى هذا الباب ، دراسة المعانى الخلفية أو الرمز المختبىء وراء أهم الصور أو النماذج العليا منها وكذلك الصور المكرورة والمزدوجة بعناقيد متداعية ، وفى حالة أبي تمام تجمعت هذه الصور حول ثنائيات : النور والظلام ، السيف والضياء ، الربيع والجفاف ، المرأة والطفل ، الناقة والفرس ، ويمكن هنا استبطان ازدواج الصور سواء ما كان منه ازدواج تماثل أم اختلاف أم تناثر ، ودراسة هذا النوع من الصور مهم جدا لأنه يكشف عن قيمة الشعر ، والأبعاد الروحية والفكرية للشاعر .

أما القسم الثاني من دراسة الصورة فيشمل البناء الفني للصورة أو تشكيلها . عينية وكلية . كنا لاحظنا في بداية هذا البحث أن سبيرجن درست من الصورة جانب الموضوع وأن كل من جعل من دوافع كتابته كتابة استكمال النقص فى دراستها ، لذلك درس وظائف الصورة مرتبطة بسياقها ، فكانت دراسته دراسة فنية تتناول تشكيلات الصور وأبنيتها وعضويتها . وبذلك غدا عملا اسبيرجن وكلمن متكاملين لا يغنى أحدهما عن الآخر خصوصا إذا تذكرنا أن سبيرجن كانت تخطط لتأليف كتاب آخر تلتقي فكرته مع فكرة كلمن .

استنادا إلى هذا علينا أن نلتفت في الصورة إلى تكامل المادة للصورة مع بنائها ، ومن هنا تأتى دراسة الجانب الفنى للصورة بناء وتشكيلا . ومما يؤيد ضرورة هذا الجانب من الدراسة قول ريتشاردز : « مهمة الشاعر أن يكسب مادة التجربة نظاما وتناسقا » وقال إليوت : « ليست عواطفنا فى ذاتها محور القيمة الفنية إنما المحور هو الطريقة التى تنسق بها تلك العواطف وتعبر عنها » (٤٧) .

يمكن فى هذا القسم دراسة البنية العينية للصورة المفردة التي قد تمثلها ثلاثة أنماط هي : النمط الحسي الذي يربط مادة الصورة بالقاعدة النفسية ليؤلف الشكل الحسي للصورة . ويشمل هذا النمط الصور البصرية والذوقية واللمسية والسمعية والشمية والحركية ، ومن الضروري الاهتمام هنا بتراسل الحواس (أي إنابة حاسة عن حاسة أخرى في تأليف بعض الصور) .

والنمط البلاغي المرتبط بالوسيلة البلاغية التى تختارها عناصر الصور المدروسة أسلوبا لها كالتشبيه والاستعارة والكتابة والوصف والرمز .

والنمط الفني الذى يمثل وحدة البناء الناشيء من التحام النفس بالشكل البلاغى أو بمعنى اخر التحام النمطين السابقين .

الشرط الأساسي لدراسة مثل هذه الأنماط هو أن ينظر إليها نظرة شمولية تكاملية لا نظرة فردية انعزالية ، ومن هنا يمكن التركيز فى دراسة النمط الفني على تفاعل الشكل الحسي بالوسيلة البلاغية للتعاون على تأليف وحدة بنائية قادرة على حمل طاقة ما من المشاعر والأفكار الداخلية وربطها بالسياق الكلي الجامع والموحد ، فالصورة الحسية وحدها ليست شيئا إذا انفصلت عن شكلها البلاغي وعن سياقها النصى ، ومثلها الصورة البلاغية التى تتكامل حياتها بشكلها الحسى والتحامها بنصها العام وسياقها . إن هذا ينسجم مع التوجه العام والأساسي لدراسة الصورة الفنية القائم على قاعدة تكامل الأجزاء وتوحدها على مبدأ الانسجام والتآلف لبناء كامل النص .

يمكن النظر فى النمط الفنى إلى الصورة من حيث العلاقة بين طرفيها ، وهى علاقة قد لا تتعدى حالات ثلاث ، التناسب مع التماثل ، والتوافق مع الاختلاف ، والتآلف مع التنافر ، كما يمكن النظر إلى وضعها من جهة الإفراد والتعدد ، أما الوضع الإفرادى فتلاحظ سكونية الصورة ، وديناميتها أو نموها . وأما في الوضع التعددي فيلاحظ امتدادها توسيعا وتكثيفا ، ذلك لأن مثل هذه الجوانب من الدراسة يكشف عن طبيعة الخيال الشعري ، ومدى العمق أو التسطيح الذي تكون عليه المعاني الشعرية .

أما البناء الكلي للصورة فيمكن فيه دراسة وحدة القصيدة عن طريق ازدواج هذه الصور داخل القصيدة الواحدة على الأسس البنائية الثلاثة السابقة : ازدواج التوافق ، والاختلاف والتنافر (المشكل الدرامى) ، وتكامل هذه الصور على مبدأ الوحدة الكلية فى التنوع الفردي .

قد يظهر طغيان أحد هذه الازدواجات على غيره داخل البناء الكلى (القصيدة) طبيعة الأسلوب من حيث البساطة أو التعقيد ، فغلبة المتوافقات تؤدى إلى السهولة والبساطة غالبا ، بينما تؤدي غلبة غيرها إلى التعقيد بدرجة قريبة من المختلفات ، وبعيدة مع المتنافرات .

لا أعتقد أن علينا المفاضلة بين الشعراء على أساس هذه الغلبة لأن كلا من هذه الأشكال البنائية قد يقود إلى الإيحاء بالجمال . لكن هذا الجمال يمكن أن يكون سهلا بسيطا ، ويمكن أن يكون عسرا معقدا ، ولكلٍ أنصاره ومؤيدوه بل متذوقوه .

ويمكن فى إطار البناء الكلي للصورة دراسة تفاعلات الصور مع الإيقاعات الموسيقية المصاحبة لها داخل النص الواحد (القصيدة) كالوزن والقافية وأشكال من البديع الشعرى كالجناس ورد العجز على الصدر ، والترديد والتقسيم والموازنة والتصريع وغيرها . أقول هذا لأنني كنت اعتمدت في هذا الجانب من الدراسة مبدأ التفاعل الخلاق بين المعنى الذي توحي به تشكيلات الصور المكانية في القصيدة وبين التشكيلات الزمانية للايقاعات الموسيقية[٤٨] من خلال تتبع حركة ترجيع الدوائر الوزنية للبحر داخل القصيدة على اساس أن الشطر وحدة بنائية عامة قابلة للترجيع لذا يمكن الاعتماد عليها في دراسة مسار النغم داخل القصيدة الواحدة ، لهذا أسميت الشطر دائرة وزنية ونظرت إلى البحر في القصيدة على أنه مؤلف من دوائر وزنية تتحرك متقاربة أو متباعدة لتؤلف وحدة إيقاعية تنسجم مع وحدة المعانى والمواقف فى إطار وحدة القصيدة التى تحتوي ذلك كله وتستوعبه .

فالدائرة الوزنية هى مجموع تفعيلات شطر واحد بنمط ترتيب واحد تتحرك داخل جسم القصيدة مع مجموعة أخرى من الدوائر وفق نظام خاص بالقصيدة لا يشترك فيه معها نظام قصيدة أخرى .

تسمى الدائرة التى تواجهنا في الشطر الأول من البيت الأول فى القصيدة الدائرة الأولى ، وتسمى الدائرة التى تخالف الدائرة الأولى فى شكل التفعيلات بعدما قد يطرأ على بعضها من زحافات وعلل الدائرة الثانية وهكذا . ليس شرطا أن تكون الدائرة الثانية هى الشطر الثانى من البيت الأول وإنما قد تكون الشطر الأول أو الثانى من البيت الثالث أو الخامس أو غيرها مثلا . ولتوضيح هذا نتتبع الدوائر الوزنية ومسارها فى المقطوعة التالية لجميل بثينة[٤٩] . قال :

وإني	لأَسْتحيي	من النا	س أن أُرى	ردبفا	لوصْلٍ أو	عليّ	رديف
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعل
وأشر	ب رنقاًمنـــــك	بعد	مودة	وأَرضى	بوصل منـــــك	وهو	ضعيف
فعول	مفاعيلـــن	فعول	مفاعلن	فعولن	مفاعبلن	فعول	مفاعل
وإنـــــيَ	للماء الـــ	مخـــالـــط للقذى		إذا كـــــثرت وُراً	دُه لـــــ	ـعيوفُ	
فعول	مفاعليـــــن	فعـــول	مفاعلن	فعـــول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

فالمقطوعة مؤلفة من ثلاث دوائر وزنية لبحر الطويل وهى :

الدائرة الأولى/ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن/ ووردت في الشطر الأول من البيت الأول فقط .

الدائرة الثانية/ فعولن مفاعيلن فعول مفاعل/ ووردت فى الأشطار الثلاثة الأخيرة من الأبيات .

الدائرة الثالثة/ فعول مفاعيلن فعول مفاعلن/ ووردت فى الشطر الأول من البيتين : الثانى والثالث .

أما مسار هذه الدوائر البنائى في المقطوعة فتوضحه اللوحة التالية :

الدوائر							٦
الدائرة الثالثة							٢
الدائرة الثانية							٣
الدائرة الأولى							١
الأشطار	١	٢	٣	٤	٥	٦	المجموع

إن دراسة مسار الدوائر الوزنية تمنحنا فرصا كبيرة للموازنة بين التشكيلات المختلفة لإيقاعات هذه الدوائر والمواقف النفسية والفكرية أو المعانى العميقة المستوحاة من تزاوج الصور وتشابك علاقاتها داخل القصيدة الواحدة . وإذ اعتمدنا مبدأ دفات القلب البشري فإن كثرة الأشكال المدببة الرؤوس (M) الناتجة عن الحركة من دائرة إلى أخرى داخل الأشكال المتعاقبة توحى بشدة الانفعال وموجان الداخل . بينما توحى الأشكال المنبسطة (ـــ) الناتجة من توالي الدائرة الواحدة في مجموعة أشطار متعاقبة ، بهدوء الانفعال وسكينة النفس .

لقد طبقت هذا المنهج على دراسة الصورة الكلية عند أبي تمام منذ سبع عشرة سنة ومازلت أطبقه في دراساتي النصية[٥٠] . وهو في كل مرة يمنحني الثقة بفاعليته في اكتشاف عناصر من التوافق أو التعارض بين المعنى المستبطن من الصور وطبيعة التشكيل الموسيقي داخل النص الشعري الواحد .

- ٣ -

فتحت الدراسات السابقة الباب واسعاً لتعبر منه دراسات تالية متعددة سواء أكانت رسائل جامعية أم كتباً علمية . إذ شهدت مرحلة مابعد السبعينيات موجة واسعة من هذه الدراسات . سأقصر حديثي هنا على الكتب المطبوعة والتي يمكن تقسيمها حسب آراء أصحابها ثلاثة أقسام هي :

أولا : قسم عارض التوجه الجديد لدراسة الصورة في الشعر وبخاصة الشعر القديم (٥١) .

ثانيا : وقسم ثانٍ سار على النهج الجديد وأفاد من الدراسات السابقة[٥٢] .

ثالثا : وقسم ثالث استعار المصطلح وجعله عنوانا لدراساته ، لكنه ظل يتعامل معه من خلال الفهم البلاغي القديم[٥٣] .

ولما كان المجال لم يسمح باستعراض نتاج القسمين : الثاني والثالث فإنني اكتفيت بالإشارة في الهامش إلى أهم ما اطلعت عليه من مؤلفات فيهما .

أما القسم الأول فإن أعلامه لم يكتفوا بالمعارضة العلمية الموضوعية الهادفة ، وإنما سعوا إلى تفنيد مناهج الدراسات الحديثة ، واتهام أصحابها تهماً جارحة ، ولذا سأتناول الأسس التي بني عليه هذا الفريق آراءه مستقياً ذلك من نقد الدكتور أحمد مطلوب لكتابي «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» ومن ردي عليه . وكانت مجلة «البيان» الكويتية قد نشرت النقد والرد ، ثم ضممتهما معا في كتابي : «مقالات في الشعر ونقده[٥٤] .

الاعتراض الأول حول المقاييس النقدية بين القديم والجديد . إذ لا يجوز - في رأي المعترضين - أن نطبق مقاييس جديدة على أدب قديم لأننا بذلك نبعده « عن المقاييس التي انطلق منها » .

أساس الاختلاف هنا تناقض التصورين حول المقاييس النقدية هذه . فتصور المعترضين يوحي بأن المقاييس النقدية تحكم الشعراء في عصورهم ، وتظل تربطهم بها لأنهم يطبقونها وهم يؤلفون أشعارهم . وهذا مجاف لحقيقة الشعر وإبداع الشعراء ، ذلك لأنه ينقل الشعر من كونه إبداعاً ذاتياً إلى كونه نظماً آلياً . وفي هذه الحال يصبح النقد سيداً والشعر تابعاً . إن التصور الفني للشعر وللنقد يرى أن الشعر فن يرسم ملامح التجربة العامة من خلال مواد

العصر - أي عصر ، ومعارف المجتمع - أي مجتمع ، ولكن بعد أن يعيد ترتيبها ويحولها إلى لغة شعورية خيالية إيحائية .

أما النقد فهو التبصر العميق في تلك اللغة الخاصة بغية الكشف عن أبعاد التجربة في تلك اللغة ، وبسطها بلغة عقلية واضحة .

مادامت لغة الشعر شعورية خيالية فهي محكومة بالعواطف البشرية الأساسية كالحب والكره ، والسعادة والشقاء وما إلى ذلك . وهذه العواطف موجودة في كل إنسان بقطع النظر عن العصر الذي وجد فيه . ومادامت لغة النقد عقلية فهي تتأثر بالتقدم الذي يطرأ على العقل ويمده بوسائل علمية جديدة تعمق إدراكه للعلاقات التي تقوم بين أشياء الفن أو تعينه على اكتشاف علاقات فنية جديدة ، أو تمنحه قدرة أكبر على تفسير حركة الروح الكامنة خلف كل علاقة في كل نص شعري . لهذا كله يمكن للمقاييس النقدية أن تتطور عبر العصور . وتطورها يعني تعزيز الموجود منها أو الاتيان بما يخالفه أو يتناقض معه . فليس هناك - بناء على هذا - مقاييس نقدية ثابتة ، وليس هناك كلمة نهائية في دراسة أي نص . ورحم الله المتنبي إذ يقول :

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخَلْقُ جرّاها ويختصموا

الاعتراض الثاني حول المقاييس العربية والأجنبية ، إذ لا يجوز - في رأي المعترضين - دراسة شاعر عربي من خلال مقاييس غربية أجنبية .

المقاييس التي أرتد إليها ويرتد إليها الداعون إلى تجديد مناهج الدراسات الأدبية بما فيها مناهج الصورة هي مقاييس حديثة وليست مقاييس غربية ولا شرقية ، ذلك لأن النقد الحديث ليس مِلكاً للغرب أو الشرق وإنما هو نتاج الثقافة الإنسانية العامة ، لكونه انبثق من تفاعلات فكرية كبرى بدأت مع وجود الإنسان وامتدت عبر أجياله ، وتداخلت وتنقلت بين أفراده على اختلاف أجناسهم وأمكنتهم ، وإلا فهل يملك الغرب حق الادعاء بأنهم أوجدوا نظرياتهم بمعزل عن أفكار اليونان القديمة ومناج الفلاسفة المسلمين من بعدهم ؟

أعتقد أن حساسيتنا الكبرى تجاه الحضارة الغربية بشكل عام قد انعكست على حساسيتنا تجاه النقد الحديث وأعلامه . وقد منحنا الغرب بهذا الإحساس

السلبي حقوقاً ليست لهم وأنكرنا على أنفسنا حقاً يعترف به المنصفون من الغرب أنفسهم . نحن وغيرنا من أمم الأرض شركاء بطرق مختلفة في تكوين النهضة الغربية بكل مافيها من ثقافة وأفكار . وإذا كنا نأخذ منهم اليوم فقد أخذوا منا أمس . بل إن إقبالهم على الأخذ منا ومن غيرنا ، دونما تحفظ ، كان السبب في نمو عقولهم وازدهارها . هذه حقائق لا تحتاج إلى نقاش طويل .

وإذا أردنا أن نواجه تلك الحقائق وأن نفيد منها فإن علينا ألا نضع حجبا كثيرة تحول بيننا وبين ما ينقصنا أينما وجد . وأن ننطلق دائماً من أن الثقافة النقدية الحديثة ليست مِلكاً لأحد لأن الجميع شركاء في صنعها . لقد كان أجدادنا رحمهم الله أكثر جرأة وأوثق نفساً وأنضج تجربة منا حين أقبلوا في العصور الإسلامية الزاهرة على ترجمة كل ما تطاله أيديهم من الكتب النافعة . ولم يمنعهم تفوقهم آنئذ من أن يأخذوا من الأمم التي غلبوها . ولهذا نجحوا وبهروا العالم بإنجازاتهم العظيمة . ولو قارنّا أنفسنا بهم لوجدنا أنهم كانوا يعلمون أكثر مما كانوا يحلمون ، أو كانوا يحققون واقعاً ما كانوا به يحلمون . أما نحن فإننا ـ على العكس منهم ـ نحلم كثيراً لكن إذا ما أردنا أن نحقق شيئاً من أحلامنا نكتفي بأن نتغنى بهذه الأحلام .

ما علينا فعله ـ حسب اعتقادي ـ هو أن نعزز الأصالة في إطارنا الثقافي ، فهو الذي يمحص ويدرس ، ويرفض أو ينتخب ويختار . بهذه الخصوصية الثقافية وحدها تختلف الطوابع التي تنطبع بها كل أمة على الرغم من أن الجميع يأكلون من قصعة واحدة . وبناء على هذا ستظل دراساتنا التجديدية مطبوعة بإطارنا الخاص مهما كانت طبيعة أخذنا من غيرنا .

***

غايتي من هذا البحث تسليط الضوء على أصول المؤلفات النقدية في مجال الصورة الفنية ومناهجها وغاياتها ؛ كي تتأسس دراساتنا لهذه الوسيلة الناجحة على قواعد واضحة الأفكار والخطط . كانت الدراسات التطبيقية حول الصورة تعميمية على مجموعة من الشعراء ضمن فترة زمنية معينة أو مدرسة فنية خاصة . وتخصيصية على شاعر واحد يكون للصورة في شعره فاعلية فنية مؤثرة . وإذا أردنا تقييماً لهذين الاتجاهين . فإن الاتجاه الثاني أكثر فائدة وأعمق أثراً لأنه يركز على صور صادرة من نفس واحدة وذات طابع فني متحد على نمط ذاتي خاص .

لعل هذا هو السبب الذي جعل هذا الاتجاه يأخذ مساحة أكبر في الدراسات الأجنبية وفي دراساتنا نحن أيضاً .

من أجل هذا حاولت ـ من خلال وعيي لمشكلات الصورة وميزاتها ـ اقتراح منهج عام لدراسته عند شاعر بعينه يوحد المناهج المختلفة ويقود ـ حسب اعتقادي ـ إلى نتائج عميقة وخصبة ومدهشة .

الهوامش

١ - Shakespeare's Imagery and What it Tells us, Cambridge University, 1971.

٢ـ من ذلك : - Leading Motives in the Imagery of Shakespear's Tragadies, 1930.

- Shakespear's Iterative Imagery, 1931.

- The Use of Imagery by Shakespeare and Bacon, 1933.

٣ - Sakespeare's Imagery, P. VII.

٤ - Ibid, pp X - XV.

٥ ـ انظر ملحق كتابها : اللوحات Charts .

٦ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمن ، ترجمة إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، جـ ١ ص ٢٨٦، ٢٩٢ .

٧ - Shakespeare's Imagery P. IX (Preface).

٨ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، جـ ١ ص ٢٩٢ .

٩ - Shakespeare's Imagination, London, 1946, P 9.

١٠ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ١ ص ٣٠٧ .

١١ - Shakespeare's Imagination, P. 10

١٢ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ١ ص ٣٠٨ .

١٣ - Shakespeare's Imagination, P. 184

١٤ - Ibid, P. 8

١٥ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ١ ص ٣٠٨ .

١٦ ـ ترجم المترجمان كلمة Kite بطائرة الورق لكن السياق يفرض ان يكون معناها الثاني هو المقصود وهو : الشوحة أو الحداية من الطيور الجارحة .

١٧ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ١ ص ٣٠٩ .

١٨ - Shakespeare's World of Images, The Development of His Moral Ideas, New York 1949. P. 369.

١٩ - The Development of Shakespeare's London, 1951, (Preface).

٢٠ - Ibid

٢١ ـ لها بحث حول « بعض الدراسات الحديثة في الصوة عند شكسبير » نشر في لندن عام ١٩٣٧ .

انظر : Una Ellis-Fermor: Some Recent Research in Shakespeare's Imagery, London, 1937

٢٢ - The Development of Shakespeare's Imagery, P. 3.

٢٣ - Ibid, P. 8.

٢٤ - Ibid, P. 9.

٢٥ - Ibid, P. 24, 52, 74.

٢٦ - انظر على سبيل المثال - الكتب والبحوث التالية :

- Analysis of Imagery, Lillian Herlands, P.M.L.A. March 1942.

- The Dynamic Image In Metaphysical Poetry, A.S. Brandenburg, P.M.L.A. March 1942.

- The Archetypal Imagery of T.S. Eliot, P.M.L.A. Vol. 60 1945.

- The Poetic Image, C. Day Lewis, London 1947.

- Elizabethan and Metaphysical Imagery, Rosmonel Tuve, Chicag University 1947.

- The Imagery of Keats and Shelly, Richard, H. Fogle, Nort Karolyna University 1949.

- Milton's Imagery, Thedore Howard Banks, Kolompya University 1950.

- Henry James World of Image, R.W. Short, P.M.L.A. The Jornal of Aesthetics and Art Criticism, September 1953.

- Romantic Image, Frank Kermode, London, 1975.

- Approach to Wordsworth's Earlier Imagery, Corl R. sonn, Jornal of English Literary History Vol 27, 1960.

- Reflection of the word Image, P.N. Furband, London, 1970.

- Objective Image and act of Mind in Modern poetry, charles Altieri, Jornal of P.M.L.A. Ganuary 1976.

- The Shekespearean Metaphore, Ralf Berry, London, 1978.

٢٧ - االنقد الادبي الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٣ ص ص ٤٠٩ - ٤٧٦ .

٢٨ - التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٢ ص ص ٥٥ - ٧٧ .

٢٩ - الصورة الادبية ، دار الأندلس ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٣ ص ١٣ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ١٤٢ ، ٢٥٩ .

٣٠ - المرجع السابق ص ٨ .

٣١ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٤ ص ص ٩ - ١٠ .

٣٢ - المرجع السابق ص ٤٦٤ .

٣٣ - Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery, K. Abu Deep, London, 1970, PP, 24-53.

٣٤ - Ibid, PP. 68-69

٣٥ - Ibid, P. 322.

٣٦ - انظر دراستي لهذا الكتاب في كتابي : مقالات في الشعر ونقده ، مكتبة عمان - عمان ١٩٨٦ ص ص ١٣٩ - ١٥٣ .

٣٧ - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى - عمان ١٩٧٦ ص ص ٢٢٦ - ٢٦٣ .

٣٨ - المصدر السابق ص ص ١٩٤ - ٢٠٧ .

٣٩ ـ نفسه ص ص ٢١٢ ـ ٢١٣ .

٤٠ ـ نفسه ص ١٧ .

٤١ ـ الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ـ بيروت ١٩٨٠ ص ٧ .

٤٢ ـ المصدر السابق ص ١٠ .

٤٣ ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، نشر جامعة اليرموك ، الأردن ١٩٨٠ ص ص ١٤ ـ ١٥ .

٤٤ ـ نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وارن ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٢ ص ٣١٨ .

٤٥ ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص ص ٢٨١ ـ ٢٨٦ .

٤٦ ـ الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى ، دار العلوم بالرياض ١٩٨٤ ص ص ٢٠٩ ـ ٢٦٧ .

٤٧ ـ انظر القولين في الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص ١٤١ .

٤٨ ـ انظر فصلا بعنوان : الصورة في تشكيل المعنى للشعر العربي القديم : التشكيل المكاني والزماني . في كتابي : الصورة الفنية في النقد الشعري : دراسة في النظرية والتطبيق ـ دار العلوم ، الرياض ١٩٨٤ ص ص ١٦٧ ـ ٢١٥ . فالصورة فيه تشكيل مكاني ، والموسيقى تشكيل زماني . وقد سبقت الإشارة إلى أن الدكتور عز الدين إسماعيل كان قد أخذ بهذا الفهم في كتابه التفسير النفسي للأدب .

٤٩ ـ ديوان جميل بثينة ، تحقيق بطرس البستاني ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٦ ص ٨٤ . والرنق : الماء المكرر .

٥٠ ـ انظر دراستي النصية الأخيرة عن : طاقة اللغة وتشكل المعنى الشعري في قصيدة « الربيع » للبحتري . في مجلة حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر ، العدد الخامس عشر لعام ٩٢/٩٣ ص ص ٦٣ ـ ١٠٥ .

٥١ ـ انظر على سبيل المثال كتاب : بناء الصورة الفنية في البيان العربي : موازنة وتطبيق للدكتور كامل حسن البصير ، نشر المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٨٧ وكتاب : الصورة بين القدماء والمحدثين : دراسة بلاغية نقدية ، للدكتور محمد ابراهيم عبدالعزيز شادي ، القاهرة ١٩٩١ .

٥٢ ـ انظر على سبيل المثال الكتب التالية :

ـ الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي . علي ابو زيد ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨١ .

ـ الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس ، الدكتور ساسين عساف ، بيروت ١٩٨٢ .

ـ الصورة الشعرية في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق ، محمد علي هدبه ، القاهرة ١٩٨٤ .

ـ الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ـ دراسة تحليلية إحصائية ، يوسف حسن نوفل ، دار اتحاد العربي ، القاهرة ١٩٨٥ .

ـ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ١٩٩٠ .

ـ بنية القصيدة الجاهلية : الصورة الشعرية لدى امرىء القيس ، ريتا عوض ، دار الآداب ، بيروت ١٩٩٢ .

- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ١٩٩٤ .

٥٣ - انظر على سبيل المثال الكتب التالية :

- الصورة الفنية في شعر عرابة اليماني . داود سلوم ، مسقط ١٩٨٢ .
- الصورة في شعر بشار بن برد ، عبدالفتاح نافع ، عمان ١٩٨٣ .
- الصورة في شعر الأخطل الصغير ، احمد مطلوب ، عمان ١٩٨٥ .

٥٤ - مقالات في الشعر ونقده ، عبدالقادر الرباعي ، مكتبة عمان ، عمان ١٩٨٦ ص ص ١٥٦ - ١٩٢ .